

## Die Moderne in Wien und Budapest. Ein Vergleich Prolegomena zu einem alten Thema

Über mehrere Jahrzehnte wurden in einer Reihe bilateraler Konferenzen von österreichischen und ungarischen Historikern Versuche unternommen, einzelne Aspekte der gemeinsamen Geschichte komparatistisch zu bearbeiten. Bei diesen Gelegenheiten wurden manchmal auch kulturhistorische Fragen ins Auge gefasst, darunter auch einzelne Aspekte der Moderne in ihrer Ausprägung als Hoch- bzw. Alltagskultur um 1900.

Naturgemäß wurde dabei der Fokus auf die zwei Hauptstädte gelegt. Man versuchte entweder die wechselseitigen Einflüsse zu bearbeiten (heute würde man es ‚Transfer‘ nennen) oder man ließ ein und dasselbe Thema parallel im österreichischen bzw. Wiener oder im ungarischen bzw. Budapester Umfeld beleuchten, sodass die österreichischen und ungarischen Forscher jeweils über Beispiele aus ihren eigenen nationalen Bereichen referierten. Sogar über Bildende Kunst wurde manchmal gesprochen – regelmäßig als letzter Vortrag („um am Ende etwas Leichteres, nicht sehr Anstrengendes, aber Farbiges mit Dias“ zu haben, wie die Veranstalter meinten). Diese freundlich gemeinten „Parallelaktionen“ wurden dann Jahre später in Sammelbänden veröffentlicht, die kaum jemand gelesen hat.<sup>1</sup> Insofern haben diese Konferenzen und Sammelbände (aufgrund ihrer „Verborgenheit“) sowohl für das breitere Fach der Kulturgeschichte als auch für die Forschungen im engeren Feld der Kunstgeschichte relativ wenig gebracht.

Auch nach der Wende veränderte sich dieser Praxis kaum. Die Treffen wurden sogar sporadischer, vielleicht weil für die Österreicher die Ungarn als gut kooperierende Partner schon längst gut bekannt waren, die Nachbarn aus den slawischen Ländern dagegen ein viel faszinierendes Potenzial bargen; die lang ersehnte, jedoch unerwartete Öffnung der dortigen Archive, besonders jener in Tschechien, bot interessantere, mit der eigenen,

1 Ohne eine vollständige Liste zu geben, sollen hier einige Sammelbände mit Vergleichsstudien erwähnt werden: Thurnher, Eugen u. a. (Hg.): Kakanien. Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende. Budapest / Wien 1991. Farkas, Reinhard (Hg.): Das Musiktheater um die Jahrhundertwende. Wien-Budapest um 1900. Wien / Köln 1990. Plaschka, Richard G. u. a. (Hg.): Mitteleuropa – Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Wien 1997. – Eine ganz andere wissenschaftliche Studienreihe wird in Szeged publiziert, die unermüdlich mit philologischer Genauigkeit die ungarisch-österreichische Wechselbeziehungen darzustellen versucht, und teilweise auch jene methodologischen und thematischen Probleme analysiert, die für eine zentraleuropäische kulturhistorische Zusammenarbeit unentbehrlich sind. Leider sind diese Studien nur auf Ungarisch zugänglich – über die mannigfaltigen Aspekte der gemeinsamen Vergangenheit informieren. Der Herausgeber dieser Studienreihe ist Professor István Fried.

deutsch-österreichischen Kulturgeschichte enger zusammenhängende Forschungsmöglichkeiten. So rückten die Ungarn zunehmend aus dem Mittelpunkt des Interesses einer internationalen Kooperation.

Zwei weitere Faktoren können als Grund dafür angeführt werden, dass wissenschaftlich fundierte und methodologisch innovative vergleichende Kulturstudien über Wien und Budapest noch immer seltene Erscheinungen sind: einerseits die unterschiedliche Bewertung des Erbes des Bürgertums, der bürgerlichen Tradition, und andererseits die methodologischen Unterschiede der Historiker- bzw. Kunsthistorikerschulen der beiden Länder.

Was den erstgenannten Faktor betrifft, so ist zu beachten, dass das Verhältnis zum Bürgertum und zum bürgerlichen Erbe in Wien und in Budapest jahrzehntelang verschiedenartig war und seine Neubewertung in den beiden Zentren eine andere Periodisierung, eine andere politische Rolle erhielt, und dass die Beschäftigung mit der Kulturgeschichte eine jeweils andere wissenschaftliche Rezeptionsgeschichte erlebte. (Historiographisch gesehen ist die Zeit der allmählich sich lockern den ideologischen, marxistischen vier Jahrzehnte der ungarischen Kultur- und Kunstgeschichte noch nicht aufgearbeitet; dieser Aufsatz kann nur sporadisch auf diese belastende Problematik – auch wenn sie sogar in der Kunstgeschichte tief greifende Konsequenzen zeitigte – hinweisen. So fehlen z.B. wegen der lang andauernden negativen Beurteilung des Besitzbürgertums<sup>2</sup> Forschungen über Sammelwesen und Mäzenatentum.)<sup>3</sup>

Die „Moderne“ in Wien um 1900 – und hier möchte ich von dem vom Grazer SFB *Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900* geführten Diskurs über Moderne oder Post-Moderne absehen – gilt als wertvolles und weltweit wichtiges Kulturerbe des Wiener Bürgertums der Jahrhundertwende. Diese als unbedingt positiv zu bewertende Epoche der Moderne wurde in den Siebziger- und Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts eifrig aufgearbeitet, in etlichen „großen Erzählungen“ und Detailstudien nicht nur von Österreichern, sondern auch von einer breiten internationalen Forscherschaft diskutiert.<sup>4</sup> Die Errungenschaften der Wiener Moderne sind Mode geworden und haben der Kaiserstadt zu ihrem barocken und zu ihrem musikalischen Erbe einen zusätzlichen goldenen „Fin de Siècle-Glanz“ an Tradition geschenkt.

Anders war es um die Rezeptionsgeschichte der Fin de Siècle-Moderne in Budapest bestellt. Als in den Achtzigerjahren die Errungenschaften der Wiener Moderne

2 Die Bürgertum-Forschungen starteten in den 80er Jahren, die kulturhistorischen Aspekte hat man erst später aufgegriffen. z.B. Hanák, Péter (Hg.): *Bürgerliche Wohnkultur des Fin de Siècle in Ungarn*. Wien / Köln / Weimar 1994.

3 Neueste Untersuchungen in diesem Gebiet: Erdei, Gyöngyi: *Műpártoló Budapest 1873-1933*. Budapest 2003, Mecenatura. In: *Budapesti Negyed* Jg. 2002.

4 Eine analytische historiographische Analyse der Literatur über Wien um 1900 siehe in der Einleitung zu: Beller, Steven (Hg.): *Rethinking Vienna 1900*. New York / Oxford 2001, S 1-25.

längst international bekannt waren, hat man das ungarische *Fin de Siècle* erst zu ‚entdecken‘ begonnen. Doch blieb die Budapester Moderne bis zum heutigen Tag nur eine ungarische nationalwissenschaftliche Angelegenheit.<sup>5</sup>

Auch wenn schon in den frühen Siebzigerjahren die Epoche der Jahrhundertwende um 1900 in der ungarischen Geschichtsschreibung teilweise positiv bewertet wurde, galt diese positive Wende viel weniger dem Bürgertum als den Vertretern der politischen Linken der Epoche und der radikalen Avantgarde. In diesem Jahrzehnt wurde die Epoche des Dualismus in der ungarischen Historiographie – besonders in ihren ökonomischen,<sup>6</sup> aber auch in manchen politischen Aspekten – viel positiver bewertet als es in der früheren marxistischen Geschichtsschreibung üblich war. (Hier sollten die einst viel Aufsehen erregenden Werke von György Ránki oder Péter Hanák erwähnt werden.)<sup>7</sup> Die sozialhistorischen Aspekte wurden noch immer stark ideologisch beurteilt, und sehr viele sozialpolitische und kulturhistorische Fragen der Jahrhundertwende, überhaupt die Rolle des Bürgertums, blieben unklar oder wurden einfach außer Acht gelassen. Gerade in der Bewertung und in der damals noch immer ideologisch geprägten Kanonbildung wurden sämtliche staatlichen kulturellen Leistungen der Epoche unterschätzt oder fehlinterpretiert. Besonders die politisch nicht engagierten oder konservativen Intellektuellen und Künstler der Jahrhundertwende fielen der Vergessenheit anheim oder wurden im Sinne der klassenkämpferischen Ideologie negativ interpretiert (wie z.B. die Errungenschaften des Historismus als Kunstepoche und Stilrichtung; die Millenniumsfeiern mit der Landesausstellung von 1896 wurden sogar noch am Ende der Siebzigerjahre in „Mainstream“-Publikationen äußerst negativ bewertet,<sup>8</sup> ihre Unterstützung seitens der ungarischen staatlichen Kulturbehörden wurde als unzeitgemäß abgelehnt).<sup>9</sup>

5 Auch wenn scheinbar „ausländische“ Autoren sich der ungarischen Kultur zuwenden, stellt sich bald heraus, dass sie entweder Emigranten, oder die Kinder von ungarischen Emigranten sind z.B. John Lukács, István Deák, Mary Gluck, Judith Frigyesi, um nur die wichtigsten Namen zu nennen. Budapest, seine Kunst und Kultur wurden bis heute kein internationales wissenschaftliches Modethemà, vermutlich weil die Quellen doch überwiegend in ungarischer Sprache verfasst sind. Ein urbanistisch ausgerichteter Sammelband hat jedoch eine wirklich vergleichende einführende Studie: Bender, Thomas / Schorske, Carl E. (Hg.): *Budapest and New York Studies in Metropolitan Transformation 1870-1930*. New York 1994, S. 1-28.

6 Berend, Iván T. / Ránki, György: *Közép-Kelet Európa gazdasági fejlődése a 19-20. században*. Budapest 1976.

7 Hanák, Péter (Hg.): *Magyarország története 1890-1918 / Die Geschichte Ungarns 1890-1918*. Budapest 1978 oder Hanák, Peter: *Ungarn in der Donau-Monarchie*. Budapest / Wien / München 1984.

8 Rév, Ilona: *Építészet és interiőr a magyar századfordulón*. Budapest 1983.

9 Nach der politischen Wende und zum Centenarium des Millenniums hatte die Mehrzahl der Publikationen die Errungenschaften des Historismus nuancierter und positiver bewertet. Deutsch darüber Sármany-Parsons, Ilona: *Ungarns Millenniumsjahr 1896*. In: Brix, Emil / Stekl, Hannes (Hg.): *Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa*. Wien / Köln / Weimar 1997, S.273-292.

Die internationale Mode der *Art nouveau* und der *Secession* hat in den Siebzigerjahren auch Ungarn erreicht, aber die gründliche wissenschaftliche Bearbeitung dieser Stilbewegung ist noch lange nicht abgeschlossen.<sup>10</sup>

In den engeren kunsthistorischen Arbeiten bzw. in der Ausstellungspraxis hat man auch in Budapest in den Siebziger- und Achtzigerjahren den Jugendstil („szecesszió“) wiederentdeckt. 1986 wurde in der Ungarischen Nationalgalerie die erste umfangreiche Ausstellung über die Kunst zwischen 1896-1914 unter dem Titel *Lélek és forma* („Seele und Form“) organisiert, die mit einigen Modifizierungen auch im Ausland gezeigt wurde – 1989 im Barbican Center, London, 1990 in Miami und in San Diego. Zu diesen Ausstellungen wurde ein neuer Studienband über die Epoche in englischer Sprache verfasst, *A Golden Age*, der vier Jahre später auch in deutscher Übersetzung veröffentlicht wurde.<sup>11</sup>

Die ersten umfangreichen Darstellungen der Epoche der ungarischen Jahrhundertwende mit einem ausgeprägt kulturhistorischen Interesse stammen von Peter Hanák und John Lukács.<sup>12</sup> Hanáks heimliches Ziel war es, 1988 eine Budapester Parallele oder Alternative zu Carl E. Schorskes viel bewundertem Essay-Band *Fin de Siècle Vienna* zu schreiben, und er hoffte, eine ähnlich starke Metapher wie Schorskes „Garten“ für Wien in der Metapher der „Werkstatt“ für Budapest zu finden. Lukács hat ebenfalls 1988 eine weniger plakative, aber umfassendere Monographie über Budapest um 1900 verfasst, in welcher er – gerade weil er von Amerika aus als „Außenseiter“ eine andere historiographische Perspektive vertrat – die verschiedenen kulturellen Tendenzen der Epoche viel ausgewogener behandelte und dadurch den mittlerweile schon kanonisierten, progressiven, am Ende zur Räterepublik führenden intellektuellen Kreisen weniger Raum gegeben bzw. Bedeutung beigemessen hat als es in Ungarn üblich ist.

Zwei aus Ungarn stammende amerikanische Wissenschaftlerinnen bereichern das magere fremdsprachige Angebot zur ungarischen Kultur um 1900. Mary Gluck konzentrierte ihr 1985 publiziertes Buch auf den jungen, noch nicht kommunistischen Georg Lukács und seinen Kreis.<sup>13</sup> Sechzehn Jahre später wählte die Musikwissenschaftlerin Judith Frigyesi Béla Bartók zum Helden ihres 2001 erschienenen Buches und zeichnete

10 Szabadi, Judit: Jugendstil in Ungarn. Budapest 1979 (ungarische Ausgabe), 1982 (deutsche Ausgabe).

11 Éri, Gyöngyi / Jobbágyi, Zsuzsa (Hg.): *A Golden Age – Art and Society in Hungary 1896-1914*. Budapest / London / Miami / San Diego 1989-90: *Das Goldene Zeitalter – Kunst und Gesellschaft in Ungarn 1896-1914*. Budapest 1993.

12 Hanák, Peter: *Der Garten und die Werkstatt – Ein kulturgeschichtlicher Vergleich: Wien und Budapest um 1900*. Budapest 1988; Wien / Köln / Weimar 1992; Lukács, John: *Budapest 1900 – A Historical Portrait of a City and its Culture*. London 1988 (deutsche Ausgabe: Berlin 1990).

13 Gluck, Mary: *Georg Lukács and his Generation 1900-1918*. Cambridge / Massachusetts / London 1985.

ein faszinierendes Tableau des jungen Komponisten.<sup>14</sup> Beide Werke konzentrieren sich innerhalb der ungarischen Kultur auf die Kreise der radikalen Avantgarde und vermittelten dadurch ein wissenschaftlich fundiertes, aber einseitiges Bild des Kulturpanoramas der Donaumetropole. Gerade weil die von beiden Autorinnen verwendete ungarische Literatur die nicht zu den ideologisch orientierten und den gesellschaftlichen Durchbruch vorbereitenden intellektuellen Kreisen gehörenden Persönlichkeiten, Bestrebungen und Tendenzen konsequent negativ beurteilt bzw. unterschätzt, lebt in ihnen – auf ein umfassendes Gesamtbild zielenden und methodologisch viel moderneren – Monographien dieser Zugang weiter.

Der große Aufschwung der Bürgertumsforschung in Ungarn begann erst nach 1989, auch wenn in manchen Spezialgebieten der Kunstwissenschaften die grobe Ideologisierung schon seit vielen Jahren nicht mehr zum guten Ton gehörte. Doch gewisse gesellschaftliche und ideologische Fragen konnte man erst nach der Wende aufgreifen; in der Kunstgeschichte beispielsweise eine positive Bewertung des bürgerlichen Mäzenatentums oder Fragen der jüdischen Kultur und Repräsentation in Budapest. Die ersten vier Jahren nach der Wende waren von einem Publikationsboom charakterisiert und das Centenarium des Millenniums von 1896 hat viel dazu beigetragen, die Budapest/ungarische Jahrhundertwende neu zu bearbeiten – wenn auch nicht unter Beachtung aller wichtigen wissenschaftlichen Aspekte.<sup>15</sup> Die Beschäftigung mit diesem Thema kam wieder in Mode, und weil diese Modewelle auch mit einer methodologischen Erneuerung der Geschichtsschreibung zusammenfiel, brachten einige neuen Studien frischen Wind in die Kunstwissenschaften.<sup>16</sup>

Damit gelangen wir zum zweiten Faktor, durch den sich die österreichischen und ungarischen Diskurse in den Neunzigerjahren voneinander unterschieden. In Wien bzw. Graz, wo die interessantesten Publikationen im Bezug auf die „Moderne“ erscheinen, liegt der Haupttrend in einer Dekonstruktionsbewegung, einer Kritik an den „großen Erzählungen“ aus postmoderner Sicht, die sich gegen die Moderne als eine sich ständig selbst reproduzierende „Meta-Erzählung“ richtet.

In Ungarn dagegen hat der Einfluss der *New Cultural History* auf dem Gebiet der Forschung der Jahrhundertwende – wenigstens in der Kultur- und Kunstgeschichte

- 14 Frigyesi, Judith: Béla Bartók and Turn of the Century Budapest. Berkeley / Los Angeles / London 1998.
- 15 Komoróczy, Géza (Hg.): A zsidó Budapest ('Das Jüdische Budapest') Bd. 1-2. Budapest 1995., Kósa, László (Hg.): Magyar művelődéstörténet. Bd. 2. Budapest 1998., Auf Englisch: A Cultural History of Hungary in the Nineteenth and twentieth Centuries. Budapest 2000., Gyáni, Gábor: Hétköznapi Budapest („Alltägliches Budapest“). Budapest 1995., Gyáni, Gábor: Az utca és a Szalon („Die Straße und der Salon“). Budapest 1998.
- 16 Sinkó, Katalin (Hg.): Aranyérmek, ezüstkoszorúk („Goldmedaillen, Silberkränze“). Katalog. Budapest 1995; Mikó, Árpád / Sinkó, Katalin (Hg.): Történelem – Kép („Geschichte – Geschichtsbild“). Katalog Budapest 2000.

– noch nicht den Paradigmenwechsel gebracht, der in der Moderne anstatt positiv aufgeladener Modernisierungsprozesse vielmehr die Ambivalenzen der Vieldeutigkeiten von Identitätskrisen sieht und die Epoche fragmentiert. Auch wenn es in Ungarn in der Geschichtswissenschaft die neuen methodologischen Diskussionen gibt, ist die Zeit der klassischen Moderne, also die zweieinhalb Jahrzehnte vor dem Zerfall der Doppel-Monarchie, nicht dekonstruiert; die verschiedenen „Diskurse“ werden unter dem Schirm eines historisch-sozialwissenschaftlichen Zugangs als verschiedene – manchmal widersprüchliche, aber immer neue Aspekte behandelnde – Studien der gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse aufgefasst. Was die ungarische „Moderne“ betrifft, so steht die kulturwissenschaftliche Stadtsoziologie im Vordergrund, und es wurde sehr viel über Alltagskultur, die Rolle der Gedächtnisses usw. veröffentlicht.<sup>17</sup>

Die – hier im engsten Sinn verstandene – Kunstgeschichte in Ungarn ist, im Gegensatz zu Wien, Ende der Siebzigerjahre nicht vom Begriff einer Kunst-Epoche ausgegangen, die von einem geisteswissenschaftlich-kulturhistorisch bedingten Weltbild inspiriert war (siehe bezüglich Wien die Werke von Carl E. Schorske oder Werner Hofmann etc.), sondern basierte vielmehr auf einem klassischeren, traditionellen Kunstkonzept, in das jedoch zum ersten Mal auch soziologische und sozialpolitische Aspekte einbezogen werden. Die solide Basis für alle weiteren Forschungen bietet der von Lajos Németh konzipierte sechste Band des *Handbuches für Kunstgeschichte* (Ungarische Kunst 1890-1919),<sup>18</sup> in welchem ein innerhalb der sozialistischen Welt ungewöhnlich mutiger Zugang praktiziert wird: Hier wurde nämlich das Hauptgewicht gegenüber oder neben allen sozialen und politischen Erklärungen auf die Autonomie der Kunst gelegt und alle Tendenzen in diese Richtung als äußerst positiv bewertet.

Alle ungarischen kunsthistorischen Arbeiten zu dieser Epoche wandeln noch immer in den Fußstapfen dieses Konzepts, das eine relative Freiheit, aber auch eine relative Isoliertheit von anderen kulturhistorischen Gebieten mit sich brachte. Wegen seines Handbuchcharakters hat dieses 1981 veröffentlichte Werk, das immerhin 688 Seiten Text und 1222 Abbildungen umfasst, keine exklusive Selektion im Hinblick auf die

17 Gyáni, Gábor (Hg.): Az egyesített főváros („Die vereinigte Hauptstadt“). Budapest 1998. Eine Reihe von wichtigen innovativen Studien in: Budapesti Negyed („Budapester Bezirk“), eine Zeitschrift über die Geschichte der Hauptstadt ab 1994.

18 Németh, Lajos (Hg.): Magyar Művészet 1890-1919. Budapest 1981. Die Struktur des Handbuches konzentriert sich im ersten Teil auf die soziale Einbettung der Künste und die Umstrukturierungen, Veränderungen, die von dieser Struktur ausgingen. Sogar die Lage und die Werke der Volkskunst sind hier besprochen. Ein weiteres einführendes Kapitel ist dem Institutionssystem der Kunstwelt gewidmet; mit einigen Absätzen über Kunstvereine, Wettbewerbe, Stipendien und das staatliche und private Mäzenatentum. Selbstverständlich wurden auch die Fragen der Künstlerbildung, des Denkmalschutz usw. summarisch besprochen. Nach diesem beinahe 200seitigen „Kontextualisieren“ wird die Geschichte der Architektur, der Malerei, der Graphik und des Kunstgewerbe behandelt, in Kunsttendenzen gruppiert dann als eine Reihe von verdichteten Künstlermonographien dargestellt.

Behandlung der verschiedenen Kunstvereine oder Kunsttendenzen vorgenommen. Deshalb dominiert in der Darstellung der ungarischen Kunstszenen der Jahrhundertwende keine Stilströmung so stark wie die Secession und Klimt jenes von Wien. Es ist eine historische Tatsache, dass innerhalb des ungarischen Kunstlebens um 1900 niemand eine so exklusive Sonderstellung innerhalb des Presse- und Ausstellungswesens genoss, wie es die Secession in der Kaiserstadt innehatte. Die Periodisierung reichte von 1890 bis 1919 und folgte der Periodisierung der politischen Geschichte, z.B. in dem von Peter Hanák editierten Handbuch der Geschichte Ungarns.<sup>19</sup> In der kunsthistorischen Literatur zur Wiener Moderne dominieren Monographien über die führenden Künstlerpersönlichkeiten der Epoche sowie die Kataloge der wichtigen Ausstellungen mit zwei äußerst bemerkenswerten Auftakten in den Achtzigerjahren: Zuerst das von Werner Hofmann organisierte *Experiment Weltuntergang* in Hamburg (1981)<sup>20</sup> und dann die im Palazzo Grassi in Venedig gezeigte, sehr umfangreiche und sensationelle Ausstellung von 1984. Seit der Wiener Ausstellung *Traum und Wirklichkeit* (1985), die selbst in Wien eine Art „Auferstehung der Epoche“ bewirkte, wurde eine ununterbrochene Reihe von großen Kunstshows in allen wichtigen Kunstzentren der Welt von Amerika bis Japan veranstaltet. Sie machten die Kunst der „langen“ Wiener Jahrhundertwende, besonders jene von Klimt, Schiele und Kokoschka, nicht nur weltbekannt, sondern auch zur Mode.<sup>21</sup>

In der österreichischen Kunstgeschichte ist diese Praxis, das Kunsterbe vergangener Epochen in gründlich vorbereiteten Ausstellungen zu zeigen, so tief eingeprägt, dass sogar der von Gerbert Frodl editierte Band über die Kunst des 19. Jahrhunderts (in der Handbuch-Reihe Österreichischer Kunst) Katalogstruktur aufweist.<sup>22</sup> Verschiedene Studien leiten die Kunstepochen oder -gattungen ein, dann folgt eine Reihe von einzelnen Werkbeschreibungen mit Analysen und Abbildungen.<sup>23</sup> Der steife zeitliche Rahmen des Bandes, das 19. Jahrhundert, wirft natürlich Probleme auf: Wie lässt sich beispielsweise die 1887 gegründete Secession behandeln, wenn keine Grenzüberschreitungen in das

19 Hanák, Péter (Hg.): Magyarország története 1890-1918. Budapest 1978.

20 Hofmann, Werner (Hg.): Experiment Weltuntergang. Wien um 1900. Katalog. Hamburg 1981; Brandstätter, Christian (Hg.): Wien um 1900. Kunst und Kultur. Wien 1985.

21 Traditionell werden in der Wiener Praxis die zwei sehr verschiedenen Generationen, jene der Secession und jene der Expressionisten innerhalb einer Epoche behandelt, auch wenn die knapp ein Vierteljahrhundert umfassende Epoche auf sehr verschiedene, klare Perioden aufzuteilen wäre.

22 Frodl, Gerbert (Hg.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert. München / Berlin / New York 2002

23 Übrigens wurde die ganze sechsbändige Reihe nach derselben Struktur aufgebaut, wodurch einzelne, nach strikten Qualitätsmaßstäben ausgewählte Objekte umfangreiche wissenschaftliche Beschreibungen erhielten, die auch künstlerische und geschichtliche Zusammenhänge untersuchen und über die wichtigste Fachliteratur informieren. Dieser objektbezogene Zugang fehlt im ungarischen Handbuch nicht völlig, dort ist das Schwergewicht doch eher auf die Entwicklung und das soziale Umfeld gelegt.

20. Jahrhundert erlaubt sind? (Der Band über die Kunst des 20. Jahrhunderts aus derselben Reihe wurde früher publiziert und behandelt natürlich ebenfalls die Secession.) Scheinbar gehört es nicht zur österreichischen Handbuch-Praxis, über das „lange 19. Jahrhundert“ zu schreiben, was ursprünglich eine gängige Gepflogenheit in den Pionierwerken (z.B. *1975 Art in Vienna* von Peter Vergo) und späteren Ausstellungen gewesen ist. Auch wenn manche Autoren des Bandes ihr Thema bis zur logischen Zäsur von 1914 bzw. 1918 weiterführen,<sup>24</sup> bleiben die Verfasser der Essays zu Malerei und Grafik bei ca. 1902/03 stehen.

Mit der ungarischen Kunst des Fin de Siècle verhält es sich anders als in Österreich. Nicht allein, dass die frühen Ausstellungen<sup>25</sup> den größten Künstlerpersönlichkeiten innerhalb der behandelten Epoche noch keinen besonderen Raum widmeten – die einzige Ausnahme war vielleicht der Architekt Ödön Lechner –, sie wurden auch im Ausland kaum oder nur verspätet gezeigt, und auch dann nicht an den international wichtigsten Ausstellungsorten. Vor den späten Neunzigerjahren hatte man nicht den Mut, die Epoche als selbstständige Einheit vorzuführen;<sup>26</sup> sie wurde entweder als Anhang zur Plein air-Bewegung<sup>27</sup> oder als Auftakt zur Avantgarde behandelt.<sup>28</sup> Diese Unbeholfenheit geht auf den eigenen wissenschaftliche Kanon zurück: In Ungarn wurde nämlich die bezaubernde stilistische Vielfalt der Epoche als ein Mangel angesehen,<sup>29</sup> und nur die radikale Avantgarde wurde als echte, wertvolle Epoche von europäischem Rang bewertet.

Im ungarischen kunsthistorischen Diskurs ist außerdem die *radikale Avantgarde* als historisch und international viel wichtigere Errungenschaft der Moderne immer positiver behandelt worden als die Leistungen der ersten Generation der Künstler von Nagybánya und ihrer wichtigsten Zeitgenossen, Rippl-Rónai oder János Vaszary.<sup>30</sup>

24 Siehe Krause, Walter: Baukunst, S. 179-239., Hajós, Géza: Garten- Park- und Landschaftskunst 1770-1914, in: Frodl 2002, S. 240-256.

25 z.B. Budapest 1890-1919. L'anima et le forme, Katalog. Venezia 1981. Lélek és forma (Seele und Form), Katalog. Budapest 1986.

26 Einen einzigen längeren kunsthistorischen Text gibt es z.B. über Nagybánya, wo der Autor die ungarische Sprache nicht beherrschte, jedoch einen sehr fairen Überblick über dieser Künstlerkolonie gab: Jacobs, Michael: The Good and Simple Life. Artist Colonies in Europe and America. Oxford 1985, S. 131-142.

27 Auch wenn diese Ausstellungen sehr wichtige „Botschafter“ der ungarischen Malerei wurden, die Ausstellungen der National Galerie konzentrierten sich eher auf das 19. Jahrhundert, statt auf die Jahrhundertwende. z.B. Plein air Malerei in Ungarn – Impressionistische Tendenzen 1870 bis 1910, Katalog. Osnabrück 1994., Hongaarse Schilderkunst 1860-1910. Katalog. Den Haag-Gent 1995; Alla ricerca del colore e della luce. Pittori ungheresi 1832-1914. Katalog. Firenze 2002.

28 L'art en Hongrie 1905-1930, Katalog Saint Étienne, Musée d'Art et d'Industrie 1980.

29 Eigentlich gab es keinen ausgeprägten „Zeitstil“ in der ungarischen Malerei, die einzelnen Künstler waren stilmäßig viel zu individuell und eigensinnig, um sich an eine dominierende Stil Tendenz fesseln zu wollen.

30 Die klassischen Avantgardemeister sind die einzigen ungarischen Künstler, die in den internationalen Kunstkanon integriert wurden (Lajos Kassák, László Moholyi-Nagy, Marcell Breuer,



Die Gründe für diese Meinung können hier nicht ausreichend analysiert werden, es ist aber unumgänglich folgende drei Faktoren zu erwähnen:

Erstens: Im Sinne der traditionellen Auffassung von Progressivität in der Kunst wird gemäß den Normativen des klassischen Avantgardekonzpts die Abstraktion (als eine höhere Stufe der Autonomie der visuellen Künste) höher geschätzt als die figurative Kunst. Zweitens: Die Mehrzahl der zur radikalen Avantgarde gehörenden Künstler war politisch links eingestellt – sie waren an kommunistische Utopien glaubende Künstler. Dadurch wurden sie – zumindest seit den Siebzigerjahren – besonders positiv aufgenommen und als die alternative „echte radikale Tradition der Linksinтеллектуellen“ gegenüber den „sozialistischen Réalistén“ gefeiert. Und drittens: Manche dieser Künstler, die später in die Emigration gingen und ihre künstlerische Laufbahn außerhalb Ungarns am Bauhaus, in Paris oder in Amerika weiterführten, hatten wirklich Weltruhm erreicht, wie z.B. Moholy-Nagy. Das ist ein Beweis dafür, dass sie wichtiger sind als Künstler von lokalem Ansehen. Die „am Rande Europas“ lebenden Künstler wurden – gerade wegen des Paris-zentrierten europäischen Kunstkanons – kaum in diesen internationalen Kanon integriert, auch wenn sie ein herausragendes, qualitativ hochwertiges und zeitgemäßes Oeuvre schufen.<sup>31</sup> Nicht nur Ungarn/Budapest, auch Österreich/Wien war in diesem Kanon lange nicht präsent.

Am Rande sei bemerkt: In der österreichischen Praxis wird zwischen den zwei Generationen der Moderne, Secessionisten und Expressionisten, keine derartige Bewertung vorgenommen; beide werden als gleichermaßen wichtige kulturelle Errungenschaften angesehen. In den frühen Siebzigerjahren gab es auch in Wien die vor allem von Werner Hofmann vertretene Meinung, wonach die wichtigsten lokalen Meister der Moderne – wie etwa Klimt – gerade weil sie den Schritt zur nicht-figurativen Malerei nicht vollzogen haben, historisch weniger bedeutend seien als die Bahnbrecher der Abstraktion. Konsequenterweise müsste dann Wien in der Konstruktion der modernen Kunst nur eine marginale Position einnehmen.<sup>32</sup> Heutzutage besteht die junge Generation der Fachleute aus selbstbewussten Verteidigern der regionalen Werte; zudem wurde das Figurative als eine legitime, parallele und auch moderne Bewegung in der Kunst des 20. Jahrhun-

usw.). Ein einziger Meister der ungarischen Art Nouveau, József Rippl-Rónai der eine Zeit lang in Paris eine „Randfigur“ der Nabis Gruppe war, wurde in den letzten Jahren als interessanter Künstler „entdeckt“. József Rippl-Rónai – Ein Ungar in Paris, Katalog, Schirn Kunsthalle. Frankfurt am Main 1999.

31 Es ist vielsagend, dass im repräsentativen 840 Seiten starken Band des Taschen-Verlags über die Kunst des 20. Jahrhunderts, mit der einzigen Ausnahme der 1964 geborene Video-Künstlerin Ágnes Hegedűs, alle übrigen Künstler ungarischer Abstammung Emigranten waren und meistens in Paris oder den USA lebten. Sie sind: Robert Capa, József Csáky, Simon Hantai, Lajos Kassák, Zoltán Kemény, Andrée Kertész und László Moholy-Nagy. Waltherr, Ingo F. (Hg.): Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln / London / Madrid / New York / Paris / Tokyo 2000.

32 Hofmann, Werner: Gustav Klimt. Salzburg 1971.

derts anerkannt. Diese „Emanzipation“ des „Marginalen und die Rehabilitierung der Figurativität – gegenüber der Paris-zentrierten „klassischen modernen Nonfigurativität“ – haben noch keinen befreienden Einfluss auf die ungarische Kunstgeschichtsschreibung ausgeübt. In Ungarn haben die frühesten Meister der nonfigurativen Malerei, die Konstruktivisten (z.B. Kassák) noch immer einen größeren Stellenwert innerhalb des Kanons als die größten Meister des Postimpressionismus oder der Art Nouveau. Auch die lange Tradition der liberalen Intelligenz in der Konstruktion dieses Kanons spielt eine wichtige Rolle. Ihr erschien die „bürgerliche L'art pour l'art“ zu hedonistisch, das soziale Engagement auf der Seite der Unterdrückten hatte in der historischen Beurteilung noch immer großes Gewicht.<sup>33</sup>

In der Literatur über die Wiener Moderne – zumindest in der Kunstgeschichte – dominieren die großen Künstlerpersönlichkeiten, den lokalen Meistern hat man erst sehr viel später Aufmerksamkeit geschenkt. In der ungarischen Moderne hingegen dominieren die vielen Gruppen (Gödöllő, Nagybánya, Kéve, Nyolcak usw.), den großen Malerpersönlichkeiten ließ man erst in den letzten Jahren die längst verdiente wissenschaftliche Aufmerksamkeit (durch Ausstellungen oder Monographien) zukommen. Aus diesem Grund steht in und für Wien und Budapest eine völlig verschieden strukturierte Fachliteratur zur Verfügung, mit Ausnahme der Architektur, wo die wichtigste vergleichende Grundlagenarbeit – hauptsächlich von Ákos Moravánszky – schon geschrieben wurde.<sup>34</sup> Für die Malerei, die Bildhauerei und das Kunstgewerbe, aber auch für andere Kunstgattungen, sind nur einzelne, Teilfragen analysierende Studien vorhanden. Mit diesen Mosaiksteinen lässt sich jedoch bereits ein fragmentarisches Doppelporträt anlegen, auch wenn, einem Puzzle ähnlich, noch große weiße Flecken dieses Porträt teilweise verdecken.

Nach diesen Prolegomena, in denen versucht wurde zu skizzieren, warum ein tief schürfender Vergleich zwischen der Wiener und der Budapester Moderne nicht nur schwer ist, sondern eigentlich überhaupt noch nicht stattgefunden hat, soll nun versuchsweise angedeutet werden, wo man mit der gemeinsamen Ausarbeitung eines Doppelporträts beginnen könnte.

33 Siehe Szabó, Julia: *The Hungarian avant garde. The Eight and the Activists*, Hayward Gallery. London 1980.; Mansbach, Steven A.: *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans 1890-1939*. Cambridge 1999.; Passuth, Krisztina: *Les Avant-Gardes de L'Europe centrale 1907-1927*. Paris 1988.

34 z. B. Lehne, Andreas / Pintér, Tamás: *Jugendstil in Wien und Budapest*. Wien 1990; Moravánszky, Ákos: *Die Architektur der Donaumonarchie*. Berlin / Budapest 1988.

## Chronologischer Überblick wichtiger Kunstereignisse in Wien und Budapest

Die modernen Stilexperimente, sofern wir den „feinen Naturalismus“<sup>35</sup> (im Stil von Bastien Lepage), den „Stimmungssymbolismus“ und den „Stimmungsimpressionismus“ dazurechnen, tauchten in der ungarische Malerei früher auf als in Wien, nämlich bereits um 1888 / 1890 (z.B. Otto Baditz: *Verhör* [„Die Schuld der Anna Bede“, 1889]; Károly Ferenczy: *Steinplattende Knaben*, 1890; István Csók: *Die Weisen*, 1891; Rippl-Rónai: *Dame mit Vogelkäfig*, 1892).

### 1894

*Wien:* Die dritte internationale Kunstausstellung im Künstlerhaus im März ist ein wichtiger Wendepunkt, weil man im Kulturjournalismus eine konzentrierte Attacke gegen die konservativen Vertreter des Künstlerhauses ritt und eine Modernisierung des Kunstlebens verlangte, um aus Wien wieder eine „Kunststadt“ zu machen.

*Budapest:* Auf eigene Initiative der Künstler wird der Nationale Salon (*Nemzeti Szalon*) gegründet; die wichtigen Ziele verlaufen im Sand. In Paris schaffen indessen Rippl-Rónai und Vaszary Meisterwerke der Art Nouveau.

### 1896

*Budapest:* Die große Ausstellung der Malerei anlässlich der Millenniumsfeiern widerspiegelt nicht nur den Pyrrhus-Sieg der Historienmalerei, sondern den Stilpluralismus der aufkommenden Moderne – auch wenn diese in der Kritik noch relativ unbeachtet blieb.

Im Zuge der Gründung der Malerkolonie von *Nagybánya* werden die ersten wichtigen graphischen Jugendstilwerke geschaffen.

### 1897

*Wien:* Gründung der Secession, die in symbolischer Weise sowohl Endpunkt als auch Auftakt gärender Änderungsversuche bedeutete. In der Presse wird sie sehr positiv angenommen. Gründung ihrer Zeitschrift *Ver Sacrum* (erste Ausgabe: Jänner 1898);

*Budapest:* Die erste *Nagybánya*-Ausstellung stößt auf mittelmäßige Aufmerksamkeit und ist nur ein halber Erfolg. (Der einzige professionelle Kunstkritiker der damaligen Zeit, Károly Lyka, steht auf ihrer Seite). Organisatorisch stellt der Künstlerkreis von *Nagybánya* keine Parallele zur Secession dar, wohl aber in seiner historischen Rolle innerhalb des Modernisierungsprozesses der Stile. Die erste auf das Kunstgewerbe kon-

35 Diesen in Ungarn übliche Terminus-Technicus für den Plein-air Naturalismus im Sinne Bastien Lepages hat der Maler Károly Ferenczy geprägt.

zentrierte Zeitschrift *Magyar Iparművészet* („Ungarische Kunstgewerbe“) wird veröffentlicht, die vor allem Experimente um einen nationalen Stil par excellence aber auch andere modernisierenden Jugendstilversuche unterstützt.

1898

*Wien:* Im März findet die erste Ausstellung der Secession statt und hat, dank breiter Unterstützung der Wiener Kulturpresse, großen Erfolg beim Publikum. Im Interesse des Durchbruchs herrscht innerhalb der Secession disziplinierte Gruppenkohäsion; Klimt wird als Präsident des Vereins allgemein anerkannt. Kontinuierliche Unterstützung von individuellen Stilexperimenten. Von da an werden dreimal jährlich von der Secession Ausstellungen organisiert (ab Herbst im eigenen Gebäude), die vom regen Interesse der Presse zum wichtigsten visuellen Ereignis der künstlerischen Welt Wiens gemacht wurden.

*Budapest:* Die experimentierenden Maler in Ungarn hatten keinen charismatischen Führer wie es Gustav Klimt in Wien gewesen ist, aber auch keinen entsprechenden für eine Reform der Ausstellungswesens kämpfenden Verein, der die verschiedenen Kunstgattungen zusammengeführt hätte. Dadurch versuchten sie noch immer in der *Műcsarnok*, der renommiertesten Ausstellungshalle der ungarischen Hauptstadt auszustellen.

1900

*Wien:* Skandal um Klimts Fakultätsbild *Die Philosophie*; dennoch wird es auf die Pariser Weltausstellung geschickt und erhält dort eine Medaille. Zur Pariser Weltausstellung: Jedes Land versuchte sich auf diesem prestigeträchtigen Forum ein eigenes Profil zu geben und eigene Stilvarianten vorzustellen. Österreich präsentiert sich mit seinen kühn mit der Moderne experimentierenden Wiener Künstlern, Ungarn mit diversen Stilexperimenten, die darauf angelegt waren, einen eigenen nationalen Stil zu begründen. (Stilpluralismus in der Malerei, magyarische Jugendstilversuche im Kunstgewerbe und der Innenarchitektur; Lechnerschule und Zsolnay).

1902

*Wien:* Beethoven-Ausstellung: Höhepunkt der Secession, begleitet von feindseligen Attacken.

*Budapest:* Spannungen in Bezug auf den Lechner-Stil und secessionistische Tendenzen parallel zur staatlichen Unterstützung der Weberwerkstatt in Gödöllő. Die erste Kunstzeitschrift von moderner Gesinnung *Művészet* („Die Kunst“) erscheint im Jänner unter der persönlichen Leitung und Edition von Károly Lyka.

1903

*Wien:* In der Secession: Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik (Jänner bis März), eigentlich ein pluralistisches Rundpanorama der Malerei; Retrospektive von Klimt (November)

*Budapest:* Erste Kollektive und erste Erfolge von Károly Ferenczy

1905

*Wien:* Bruch in der Secession: Klimt und seine Verbündeten verlassen die Secession.

*Budapest:* Die akute politische Krisensituation stimuliert die Kunstwelt, das Publikum beginnt aus patriotischen Gründen die ungarische Moderne zu unterstützen. Latenter Bruch innerhalb der Nagybánya Schule; erstmals tritt die *Neos*-Gruppe auf (benannt nach den Neo-Impressionisten; eigentlich die ersten ungarischen Fauvisten).

1906

*Budapest:* Erster großer Erfolg von Rippl-Rónai (nach einer langen Periode von Misserfolgen). Reformen im Kunstunterricht, Vertreter der Plein air-Malerei und von Nagybánya sowie Károly Ferenczy werden als Lehrer auf die Hochschule berufen.

1907

*Budapest:* Gründung der Künstlervereinigung *MIÈNK*, die der Secession am meisten ähnelnde Organisation, die alle modernen, experimentierenden Maler unter ihrem Schutzschirm vereinte.

1908

*Wien:* Die *Kunstschau I.*, eine von der Gruppe um Klimt organisierte Ausstellung ist der Höhepunkt des Gesamtkunstwerk-Ideals der Wiener Werkstätte und die offizielle Anerkennung Klimts als wichtigster Maler seiner Generation. Der junge Kokoschka stellt erstmals aus: *Auftritt des Expressionismus.*

*Budapest:* Erste Ausstellung der *MIÈNK* im Nationalen Salon.

1909

*Wien:* Die *Kunstschau II.* mit internationalem Material, Schiele stellt zum erstmals aus, Skandal um Kokoschkas Drama.

*Budapest:* Auseinanderbrechen der *MIÈNK*, die Gruppe *Nyolcak* („Die Acht“) wird gegründet.

Welche kulturhistorischen Konsequenzen können wir nun aus einer ersten flüchtigen Gegenüberstellung ziehen?

Auch wenn begabte und sensitive Künstlerpersönlichkeiten schon früh experimentelle, innovative moderne Werke schaffen oder sogar eine Bewegung ins Leben rufen, kann diese keine Auswirkungen auf das soziale und geistige Umfeld haben, wenn folgende Komponenten fehlen:

- 1) der institutionelle Rahmen, das heißt ein differenziertes Ausstellungswesen und dazu entsprechende Unterstützung durch kommerzielle Galerien;
- 2) die Organisation des begleitenden kulturellen Milieus, z.B. alternative Fachzeitschriften, Anerkennung durch die professionelle Kunstkritik auch in der Tagespresse;
- 3) ein liberal gesinntes, geistig offenes, pluralistisch-vielschichtiges bürgerliches Mäzenatentum, dessen es bedarf, um eine rapide Entwicklung des Kunstmarkts zu erzeugen.

*Diese Prämissen waren in Wien in den 1890er Jahren längst vorhanden, in Budapest hingegen hat der ungarische Staat diese Funktionen nur teilweise übernommen, eine professionelle und mannigfaltige Kulturpresse sowie ein starkes bürgerliches Mäzenatentum fehlten gänzlich. Es brauchte in Budapest noch weitere zehn Jahre, bis diese Bedingungen geschaffen wurden. Es war erst die Generation von 1905, also die junge, radikale Avantgarde, der dann zu einem viel rascheren Durchbruch verholfen werden konnte.*

Die ungarischen Künstler, die Anfang der 90er Jahre dank ihres Studiums im Ausland (in München oder Paris) über die neuesten und aktuellsten Stilexperimente der modernen Malerei besser informiert waren als die in erster Linie auf ihrer eigenen Wiener Kunstausbildung basierenden österreichischen Kollegen, schufen früher moderne, zeitgemäße, experimentelle Meisterwerke, die aber keine Aufmerksamkeit in der heimischen Gesellschaft erweckten, sondern, im Gegenteil, auf totales Unverständnis stießen.

Die Geschichte der ungarischen Moderne in der Malerei verlief letztlich ganz anders als jene in Wien. Es bedurfte hartnäckiger, zermürender Arbeit, um wenigstens als Einzelner Anerkennung zu erringen. Denn – abgesehen von der mangelnden Resonanz einer qualifizierten und in weiten Kreisen aufgenommenen Kunstkritik – die ungarischen Künstler verharteten in ihrer gattungsmäßigen Isoliertheit: Architekten, Maler und Kunsthandwerker formten keine Allianzen gegen den Konservativismus, sondern zersplitterten ihre Kräfte in Einzelkämpfen und Intrigen. Erst ein Jahrzehnt nach den Wienern erreichten sie den künstlerischen Durchbruch und die Akzeptanz beim Publikum. Aber schon bald danach zerfielen sie erneut in verschiedene Fraktionen und Rich-

tungen; somit blieb für sie nur der individuelle Existenzkampf auf dem sich nur langsam entwickelnden ungarischen bürgerlichen Kunstmarkt.

Gerade aufgrund dieser Zersplitterung ist die ungarische Malerei der Moderne äußerst pluralistisch in ihren Stiltendenzen. Wegen der gattungsmäßigen Isoliertheit entwickelte diese Generation keine so einheitliche Stoßkraft wie die Wiener Secessionisten. Vom inhaltlichen Gesichtspunkt ist das Weltbild der modernen Malerei in der ersten ungarischen Künstlergeneration traditionell ländlich. Die moderne Metropole Budapest fehlt in ihrem Themenkreis. Außerdem sind die wichtigsten Stilerneuerer wie Rippl-Rónai oder Károly Ferenczy eigentlich überzeugte Verteidiger der *L'art pour l'art*-Prinzipien und vermeiden allegoriebeladene Sujets, wie sie in Wien populär blieben. Erst die zweite Generation, die Neo-Gruppe und Nyolcak, wendet sich stärker urbanen Themen zu und greift das Genre der arkadischen Allegorie wieder auf.

Auch wenn es viele punktuelle Berührungen zwischen der ungarischen und der Wiener Malerei der Jahrhundertwende gab, können wir nicht von einem ernsthaften intellektuellen und stilistischen Austausch sprechen. Das ist auch nicht verwunderlich in einer Epoche, in der alle Künstler eine höchst individuelle, moderne Formensprache, einen persönlichen Stil entwickeln wollten, um die eigene, mit viel Arbeit, Kampf, Leiden und schmerzlichen Enttäuschungen ausgeformte künstlerische Identität zum Ausdruck zu bringen. In Ungarn hatten die künstlerischen Individuen bewusst auch ihre gewählte und sorgsam „konstruierte“ nationale Identität in ihren Werken zum Ausdruck bringen wollen – in diesem Gestus unterschieden sie sich wohl am meisten von den Wienern. Letztere betonten häufig ihr „Wienertum“, doch geschah dies nicht mit der gleichen Ostentation. Schlussendlich sei aber betont, dass zwischen diesen „entfremdeten Nachbarn“ keineswegs Feindseligkeit herrschte; die Ungarn wollten nur ganz anders sein als die Wiener. Und ein weiterer Umstand kommt dazu: Im Gegensatz zu den tschechischen oder polnischen wurden ungarische Künstler von der Secession nie zu Ausstellungen eingeladen. Das ist auch deshalb auffallend, weil Maler aller anderen Nationen der Doppelmonarchie (Kroaten, Slowenen) und selbstverständlich auch aus Westeuropa oder Russland sehr wohl eingeladen wurden. Es bleibt vorderhand ein Rätsel, warum Carl Moll Budapest nie aufgesucht hat, um die ungarische Malerei auch ein wenig kennen zu lernen.<sup>36</sup> Hier hat die Forschung auch auf der sozusagen banalsten Ebene noch viele Fragen zu beantworten.

Hoffentlich wird die Ausstellung im Palais Harrach nicht die einzige ungarische Ausstellung in diesem noch jungen Saeculum in Wien sein,<sup>37</sup> aber selbst wenn das der

36 Es ist besonders rätselhaft, weil Carl Moll selbst mit einer großen Bildkollektion, mit neun Exponaten, 1903 auf der Internationalen Frühjahrsausstellung präsent war (siehe Katalog der Ausstellung Nr. 108-112 und 114-117).

37 Die erste bahnbrechende Ausstellung über die „Ungarische Malerei des Zwanzigsten Jahrhunderts“ hat Peter Baum 1998 in Linz, in der Neue Galerie veranstaltet. Baum, Peter (Hg.): Ungarn-Avantgarde im 20. Jahrhundert. Linz 1998. Außerdem hat das Collegium Hungaricum 1998

Fall wäre, hat Wien damit schon mehr Interesse an der ungarischen Kunst und Malerei gezeigt als im gesamten Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts.

sein neu gestaltetes Gebäude mit einer Nagybánya-Ausstellung wiedereröffnet: Seele und Farbe. Eine Künstlerkolonie am Rande der Monarchie. Wien 1999.